UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00314551 3

Bab, Julius
Der Schauspieler

PN
2065
B23
1909

er Schauſpieler und ſein Haus

von Julius Bab

DER SCHAUSPIELER UND SEIN HAUS/VON JULIUS BAB

PN
2065
B23
1909

LIBRARY
AUG 7 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

BERLIN 1909
OESTERHELD & CO. VERLAG

Augustus Robinson 09.

Dieser Vortrag wurde zuerst im November 1908 in München vor dem Verein „Phoebus“, ein halbes Jahr später in erweiterter Form vor der Berliner Freien Studentenschaft gehalten. Dem Wunsche mancher Theaterfreunde, die damals nicht zugegen sein konnten, komme ich mit der nachstehenden Veröffentlichung des in Berlin aufgenommenen Stenogramms nach. Ich habe nur wenige Unebenheiten des gesprochenen Wortes abgeschliffen, wenige Definitionen schärfer formuliert — sonst habe ich, so sehr mir beim Lesen manche Rauheit des Ausdrucks auffiel, so nahe mir manche Erläuterung und Befestigung des Inhaltlichen lag, nichts geändert und nichts zugesetzt. Denn ich wollte dem Vortrag nicht das nehmen, was vielleicht seine beste Kraft ist: den Impuls der lebendigen Rede. Nur um dem Lesenden einen Ersatz für die accentuierenden Gesten und Betonungen und Pausen des Sprechers zu bieten, habe ich die Hauptabschnitte des Vortrags mit Schlagworten am Rande bezeichnet.

Berlin, Sommer 1909

Julius Bab

Sehr geehrte Damen und Herren!

Sie hat, wenn ich nicht irre, hierher zu kommen bewogen, dass in dem Thema dieses Vortrages das Wort „Der Schauspieler“ steht. Ich darf also annehmen, dass Sie alle wissen, durch eigenes Interesse geführt wohl wissen, wie seit geraumer Zeit die Diskussion über die Fragen des Theaters wieder im Anschwellen begriffen ist, wie lebhaft und von allen Seiten die Debatte über die verschiedenen Punkte des theatralischen Wirkens wieder in Fluss gekommen ist. Die grosse Diskussion, die alljährlich neue Anregungen zu ziehen weiss aus den Vorkommnissen des theatralischen Lebens, deren jüngste Phase eingesetzt hat mit der naturalistischen Revolution in Berlin, die neuerdings aus den Bestrebungen des Naturtheaters, aus mancherlei Versuchen der Reinhardtschen Bühne, zuletzt aus den Vorgängen am Künstlertheater in München ihre Nahrung erhielt — diese Diskussion hat in den letzten Jahren nach meiner Beobachtung sich immer mehr in ein Stadium entwickelt, das zu benennen wäre als die Debatte über das S c h a u s p i e l h a u s ; dieses Wort Schauspielhaus in dem architektonischen Sinne verstanden, in dem das anklingt, was am Theater mit optischen Werten beteiligt ist —

Bühnenreform

Architektur, Malerei, Dekorationsarbeit in allererster Linie. Diese Dinge scheinen mir gegenwärtig im Vordergrund der Diskussion zu stehen. Und wenn ich nun heute sprechen will von dem Schauspieler und seinem Haus, so will ich in diese Diskussion — das soll von vorherein feststehen — nicht eintreten. Ich will nicht vor Ihnen die Frage erörtern, ob preisenswert das Amphitheater oder das Rang- und Logen-Gebäude, ob die stilisierte oder die naturalistische Ausstattung das Ziel sei. Ich will nicht untersuchen, ob der griechische Theaterbau, womöglich das Freilufttheater, oder ob unsere gewohnte Kulissenbühne und ihr Dekorationsbetrieb das Richtige sei. In diese ganzen grossen, sehr differenzierten und umfangreichen Debatten will ich nicht eintreten. Ich will nicht Stellung nehmen in dieser Diskussion, sondern ich will Stellung nehmen gegen diese Art der Diskussion. Das, was ich Ihnen sagen möchte, was zu einem ganz lebhaften Gefühl zu erwecken die eigentliche und einzige Absicht meines Vortrages ist, wäre nämlich, dass es auf all diese Dinge absolut nicht ankommt, dass letzten Endes für das, was im und am Theater geschaffen wird und geschaffen werden muss, wenn dieses ganze Institut einen Sinn be-

halten soll, all diese Dinge masslos gleichgültig sind, und dass es eine vollkommene Verdrehung der wirklichen Wertverhältnisse und zwar eine ganz gefährliche bedeutet, wenn diese Dinge heutzutage in den Vordergrund gestellt werden, als ob es sich um optische Gebilde handelte, zu deren Vollendung der Schauspieler mitzuwirken habe, der Schauspieler — der einen Text mit gewissen Geberden, die sich dem Bild irgendwie einzufügen haben, bringen soll. Diese Darstellung scheint mir völlig verfehlt, scheint die wahren Werte des Theaters vollkommen zu verschütten, denn im Schauspielhause, im Hause des Schauspielers, da entscheidet nur einer, da hängt es nur von einem ab, ob wir gelangweilt, kühl interessiert oder bis ins Innerste ergriffen mit einem grossen Erlebnis beladen davongehen, nur einer vermag da über Sein oder Nichtsein zu entscheiden, und dieser eine ist der Schauspieler.

Das Entscheidende

Nichts wird, nichts wird erreicht werden mit allen Bühnenformen, die wir heute anstreben gegen eine ohnmächtige Schauspielkunst. Und alles wird in jedem Augenblick der grosse Schauspieler auf jeder Bretterbude unter freiem Himmel, wenn es sein muss, er-

reichen, der Schauspieler, dem die Gabe dieser Kunst zugefallen ist.

Beweis? Sie werden nun erwarten, dass ich diese Anfangs-Behauptung, die ich zugleich auch als das Ziel des Vortrages schon bezeichnet habe, beweisen werde. Ich möchte Ihnen entgegnen, dass diese Behauptung nicht zu beweisen ist, wenigstens in keinem anderen Sinne, als in dem das Leben sich selber beweist. Diese Behauptung gründet sich nicht auf das Erlebnis von mir allein, sondern von unzähligen Menschen, die jemals fühlend im Theater gesessen haben. Nicht kann durch geschichtliche Darstellung, durch folgernde Argumentation aus der Geschichte des Theaters irgend etwas bewiesen werden, wie so gern heute die Theaterschriftsteller es tun. All diese Dinge können ja gar nichts beweisen. Sie können im besten Falle, wenn sie sich auf richtigen Studien gründen, beweisen, wie die Dinge einmal gewesen sind, — ehe sie in den Zustand des heutigen Lebens eintraten, ehe diese Gegenwart, mit der wir uns jetzt alle beschäftigen und die allein uns eigentlich alle interessiert, weil wir in ihr leben, ehe diese Gegenwart wurde. Diese Argumentation historischer Art kann aber natürlich nicht beweisen, wie dieses gegenwärtige Leben zu sein hat, wie es sich entfalten soll, wie es werden muss;

denn diese Gegenwart ist ja da, sie lebt, ist in Ihrem Blut, in meinem Blut, in dem Blute jedes Menschen, der eben ein lebendiges Interesse am Theater hat, und das ist eine Tatsache, die unendlich mächtiger ist als jede Schlussfolgerung, die aus dem Historischen zu ziehen ist. Ich kann Ihnen also mit Geschichtlichem nichts beweisen wollen. Im letzten Grund kann ich nur appelieren an Ihre Erfahrung; ich kann nur erinnern daran, dass Sie tief erschüttert aus dem Schauspielhause gegangen sind, weil ein grosser Schauspieler auf der Bühne stand, und dass Sie unzählige Male das Haus verlassen haben, obwohl Zuschauerraum und Bühne mit grossem Geschmack ausgestattet waren, obwohl ein grosser Dichter das Wort führte — es standen Stümper auf der Bühne! Wenn Sie das erlebt haben, haben Sie den Beweis in sich. Ich glaube, Sie haben es alle erlebt, und nur erklären darf ich durch ein historisches Moment, was ich meine, nur erklären kann ich, wie diese grosse Tat des Schauspielers zustande kommt. In diesem Sinne, als ein Beispiel, als eine Erläuterung, nicht als einen Beweis wollen Sie es aufnehmen, wenn ich Sie an die Entstehung der Theaterkunst, wie sie uns bekannt ist, erinnere.

Die Entstehung des Theaters

In den allerwesentlichsten Punkten, in den Grundlinien stimmt wohl die Entstehung des Theaters, soweit wir von ihr wissen, bei allen Völkern überein; aber die lebhaftesten, die deshalb für meinen Zweck tauglichsten Vorstellungen haben wir von der griechischen Bühne. Nicht ist dort etwas wesentlich anders gewesen als überall, aber markanter, deutlicher ist das, was wir hier von der Entstehung des Theaters wissen. Was wir wissen, ist, dass im Anfang eine religiöse Feier war, eine Versammlung andächtiger oder besorgter Menschen, dass Menschen zusammengetreten sind, um einen Gott, irgend ein höheres, unbekanntes, übermenschliches Wesen anzurufen, von dem sie Schutz erhofften, dessen Zorn sie abwehren wollten. Und dann ist — soweit reicht unsere Kenntnis in der Entstehung der Theatergeschichte wenigstens bei dem griechischen Volk zurück — in den Kreis dieser andächtigen Menschen ein Einzelner getreten, der irgend eine besondere Gabe des Vortrages oder auch nur einen besonderen Rang in der religiösen Gemeinde hatte, und der hat zu erzählen begonnen von dem Wesen des Gottes, von den Schicksalen des Gottes, und diesen Menschen hat die Begeisterung seiner eigenen Worte übermannt, er geriet in Ekstase, er glaubte

schliesslich der zu sein, von dem er sprach. Er war selbst der Gott, dessen Wunderkraft er verkündete, und die ergriffenen Zuschauer glaubten in dem Augenblick, den Gott zu sehen; sie antworteten in flehenden Gesängen — sie waren der Chor, mit dem dieser Höhere Zwiesprache hielt. Es war mit einem Male das erste Drama entstanden, es war plötzlich da: der Dichter, der Schauspieler, das Publikum. Sie waren alle erschaffen durch diese einzige Person, in diesem Menschen und in seiner Umgebung. So ist das Theater geworden. So ist es geboren aus dem Ergriffensein eines Einzelnen heraus; aus dem der von einem Anderen etwas zu sagen hatte, der ein Grosses, Unheimliches berichten wollte und den das grosse Gefühl übermannte, der plötzlich der Andere w a r in diesem Augenblick und den die Gefährten dafür hielten. Das ist die Abstammung des Theaters.

Die Entwickelung des Theaters

So ist die Kunst des Theaters, wie wir alle wissen, nicht geblieben. Es ist hier das eingetreten, was überall in der Welt eintreten muss, wenn eine Entwickelung sein soll: Arbeitsteilung. Es ist eine Differenzierung eingetreten. Das Geschäft des Dichters ist heute ein abgesondertes, das Publikum ist herausgetreten aus dem darstellenden Körper. Wir haben bei den Griechen das sehr Merkwürdige: Zwischenstufen zwischen Publikum und

Schauspieler, wir haben den Chor, ein Rudiment des ältesten Zustandes. Wir haben auch in der Jugendgeschichte der meisten bedeutenden Dramatiker unter den neueren einen Moment zu verzeichnen, wo jene die Lust anwandelt, „zum Theater zu gehen", Schauspieler zu werden. Das deutet eine ähnliche psychische Zwischenstufe nach der anderen Seite hin an. Und ich meine, es wird gut sein, sich zu entsinnen, dass die grössten dramatischen Dichter späterer Zeit, wie Aeschylos, Shakespeare, Molière noch Schauspieler gewesen sind, dass sie irgendwie auch noch um diese körperliche, physische Erschütterung wussten, um dieses plötzliche Aufgehen eines Menschen nicht nur mit seiner Seele, sondern auch mit seinem Körper in ein anderes, fremdes Geschöpf, um diese unheimliche Umsetzung des Individuums.

Nun ist natürlich nicht mein Glaube und noch weniger mein Wunsch, dass irgendwie das Theater sich zurückarbeiten könnte zu dieser Zentralisation in den einzigen Schauspieler, der da Publikum und Dichter auch ist. Selbstverständlich wird diese differenzierende Entwickelung weitergehen müssen, selbstverständlich wird heute nur der ein grosser Dramatiker sein, der nicht in erster Linie Schauspieler ist. Der Schauspieler wird

der grösste sein, der vor allem und eigentlich nur Schauspieler ist, der ein distanziertes Verhältnis zu der Wortkunst des Dramendichters hat. Und ebensowenig wollen wir das Zurückfluten des Publikums in das Theater, wie es von gewissen dilettantischen Seiten noch immer als Ideal, als wünschenswert bezeichnet wird. Das Publikum gehört vor die Bühne und nicht auf die Bühne. Das alles hat sich mit endgültiger Schärfe entwickelt, als organisches Produkt der Kultur, durch die wir leben, und daran soll nicht gerüttelt werden. Aber etwas anderes als die Tatsache, dass diese Entwickelung weiter gehen muss, ist es doch, wenn nun die Frage gestellt wird: wer hat die Macht, in dem Augenblick, wo diese drei alten, in besonderer Entwickelung befindlichen Componenten, wo Dramatiker, Schauspieler, Publikum sich wieder treffen in einem einzigen actus? wo wieder „Theater" ist? Denn Sie müssen nicht vergessen: es tritt jedesmal wieder eine Urzeugung ein im Theater; die drei Elemente, die Jahrhunderte auseinander gerissen haben, zu besonderer Entwickelung schiessen wieder zusammen. Es entsteht mit jener Stimmung ekstatischen Rausches wieder die grosse Einheit, und jetzt ist die Frage: wo ist der Mittelpunkt? In welchem von diesen Dreien ruht das Leben des Theatervorgan-

Das Herz des Theaters

ges? Das ruht nun nicht beim Zuschauer, nicht beim Dichter — geschweige denn beim helfenden Architekten und Maler, es ruht in der Schauspielkunst.

Und wieder kann ich Ihnen keinen Beweis geben, wieder kann ich nur ein Beispiel geben, in dem vielleicht die persönliche Erfahrung vieler von Ihnen mir wird folgen können: Eins der Hauptprobleme unserer heutigen Theater ist die Bewältigung Shakespeares, dieses ungeheuren Dichters mit der Ueberfülle elementarer und vielgeteilter, niedergebrochener und neuaufgeworfener, ewig umgewandelter Lebenskräfte. Wie wird der auf dem Theater zu nehmen sein, mit welchen Künsten der Szene wird man ein rundes Bild seines Wesens geben? Das ist ein Hauptproblem, über das die Bühnenreformatoren sich heute die Köpfe zerbrechen. Nun, ich habe Shakespeare-Vorstellungen von aller Art gesehen, Vorstellungen wo alle Künste des Bühnenganzen auf die verschiedenste Weise aufgewendet worden sind. Ich habe Hof-Theatervorstellungen gesehen, wo eine Wald-Schlucht einen bretternen Boden und eine Studierstube den Umfang einer gotischen Kathedrale hatte. Ich habe Reinhardts genial-raffiniertes Spiel mit stilistischen und naturalistischen Elementen gesehen, voll

Stimmungsräuschen aller Art. Ich habe auch die stilisierte Shakespeare-Bühne gesehen, wo man die Rätsel damit zu lösen glaubte, dass man ein Bühnenspielhaus möglichst so schuf wie es anno 1600 in London gewesen sein soll. Ich kann Sie versichern und glaube, jeder, der ehrlich ist, wird mir darin beistimmen, dass diese Unterschiede ganz nichtig waren im letzten Effekt. In meinem Erlebnis Shakespeares haben mich all die Inszenierungs-Kunststücke letzten Endes gar nicht gefördert. Sie hatten nur an sich einen kuriosen, stimmungsvollen oder abstossenden Wert; mit dem Erlebnis des theatralischen Aktus, mit dem hatten sie wenig zu tun. Aber ich h a b e Shakespeare immer wieder erlebt auf der Bühne; ich habe ihn erlebt inmitten der stillosesten und geschmacklosesten Inszenierung, die man in Berlin und anderwärts sehen kann; ich habe ihn erlebt in Hof-Theatervorstellungen jedesmal, wenn e i n e r auf der Bühne stand; — wenn Adalbert Matkowsky über die Bühne ging, dann war plötzlich der Shakespeare da. Dann konnten die Statisten lärmen, wie sie wollten, das Haus konnte aussehen wie ein moderner Teesalon, und aller möglicher dekorative Unfug konnte von der Regie aufgeboten sein — plötzlich war Shakespeare da, plötzlich war dieses einzigartige Lebensphäno-

men da, dieses Gemisch von Bosheit und Güte, von Weinen und Jubeln, von Ueberschwenglichkeit. Alle Künste konnten vom Regisseur und Baumeister vergeblich aufgeboten sein — plötzlich war das Erlebnis, der Shakespeare, da und alles andere war nichtig. Und das alles ist nicht geschehen, weil das Problem des Bühnenhauses neu gelöst oder endgültig erledigt war, sondern weil ein Schauspieler auf der Bühne stand, der vermochte Shakespeare zu sein.

Der Grund des Irrtums?

Wenn dies so ist und wenn wir den festen Glauben haben, dass die Mehrzahl der Menschen, die mit innerem Anteil ins Theater gehen, das ebenso erlebt haben, so stellt sich uns die Frage, wie ist das möglich, dass solch Missverständnis in der öffentlichen Diskussion vorhanden sein kann? Wie ist diese ungeheure Verschiebung der Betonungen möglich? Wie kommt es, dass man nicht die berechtigte Frage stellt, wie richten wir unser Bühnenhaus ein, wie sollen die Dekoration und die Kulissen beschaffen sein, d a m i t der Schauspieler einen würdigen Rahmen hat, damit der grosse Schauspieler leicht und ohne Hemmung seine grosse Natur entfalten kann — warum stellt man die Frage nicht so? Warum fragt man immer wieder mit absolutem Gewicht, wie machen wir das Bühnenhaus?

Wie denken wir uns das Rampenlicht? Wie stilisieren wir die Bühne? Machen wir sie naturalistisch? Wie machen wir die Vorhänge? Woher kommt es, dass man vergisst, wie doch dieser ganze Plunder gleichgiltig wird, wenn kein ungeheurer Kerl dazwischen steht? kein Menschendarstellungskünstler! Kein Schauspieler! Woher kommt diese absolute Verschiebung der Diskussion? Woher das kommt? — Das will ich Ihnen sagen. Das kommt daher, dass es Leute gibt, die absolut nichts vom Theater verstehen — und es nicht merken. Das meine ich noch nicht einmal, wie Sie im Moment glauben werden, in bosshaftem, kritischem Sinne, das meine ich in einem viel eher physiologischen Sinne, einem Sinne, für den leider die geläufige Vokabel heute fehlt; und ich werde mir deshalb erlauben, sie jetzt notdürftig, ob sie schön sein mag oder nicht, zu prägen. Wir wissen Alle, dass wir keinen beleidigen und keinen als einen schlechten Menschen hinstellen, wenn wir sagen, dass er unmusikalisch ist. Es gibt Leute, die nicht die Fähigkeit haben, die feinen Tondifferenzen zu unterscheiden, und die nicht die Kraft der Tonerinnerung haben, aus Tonfolgen grössere einheitliche Gebilde, organische Wirkungen zu vernehmen. Das kann eben nicht Jeder. Diejenigen, die das nur bis zu einem

Unmimische Menschen

gewissen Grade können oder auch garnicht, sind eben unmusikalisch, und niemand hat ihnen etwas vorzuwerfen, solange sie in Dingen der Musik den Mund halten. Nun ist es aber eine bekannte Tatsache, dass es unmusikalische Menschen gibt; deshalb besteht eine gewisse Kontrolle auf diesem Gebiet. Schon durch die Selbstkontrolle, die man als ehrlicher Mensch übt, merkt man es, wenn man kein Gehör für Musikalisches hat und schweigt still. Es ist aber meine feste Ueberzeugung, dass es genau so zahlreich und genau so ausgesprochen Menschen gibt: unmischer Natur. Sie verzeihen mir das Wort. Sie wissen jetzt, was ich meine: Menschen, die nicht fähig sind, die Vorgänge der Schauspielkunst nachzuerleben. Diese Vorgänge sind nicht auf rein akustischem Wege durch das Ohr, auch nicht auf rein optischem Wege nachzuerleben, und wer glaubt, dass er nur zugleich zu hören und zu sehen braucht, um dieses Kunstwerk zu bewältigen, ist auch noch im Irrtum. Um die Vorgänge der Schauspielkunst aufzunehmen, dazu braucht man eine Begabung, die eben durch nichts anderes zu charakterisieren ist, als dass sie ein Abglanz der Schauspielerbegabung ist, so wie in jedem musikalischen Menschen ein Stück Musiker steckt. Es muss die Fähigkeit sein,

ganz mit Leib und Seele den Künstler nachzuerleben; der Theaterbesuch muss ein Vorgang werden, in dem der rechte Zuschauer das Erlebnis des grossen Schauspielers, die psycho-physische Erschütterung, die Entrückung, die Umwandlung miterlebt. Das ist es, was der mimische Mensch besitzen muss, wenn er des Schauspielers Innere begreifen und nachempfinden will. Diese Gabe ist nicht allgemein, und sie haben vor allen Dingen auch nicht alle die Menschen, die mit innerster Anteilnahme in ein Bühnenhaus gehen; denn es gibt ein Bühnenhaus, wo auch Sitze unten im Parkett sind, wo auch vor Rampenlichtern ein Vorhang hängt, wo auch zuweilen Personen sich auf der Bühne bewegen — — — Und wo doch nichts geschieht, was im mindesten zu tun hat mit unserem Schauspielhause. Aus der Existenz dieses anderen Hauses, mit dem man eben das Haus des Schauspielers verwechselt, kommt die masslose Verwirrung in der Diskussion über Theaterfragen. Dieses andere Haus ist das Opernhaus, das Haus für musikalische Menschen, und die Leute, die (namentlich von München aus) das grosse Wort des Theaterreformers führen, sind Leute, die ins Opernhaus gehören und nicht ins Theater. Leute, die nichts erlebt haben, wenn der alte Baumeister vorm Souffleurkasten stand, wenn die

Die Oper

Duse ihren Kopf bewegte oder ihre Hand, für die es nie ein umwälzendes Erlebnis gewesen ist, dass ein Bassermann mit so merkwürdig erlöschendem Singen ein paar Silben fallen liess. Das sind Leute, die ins Opernhaus gehören und dort Erlebnis haben mögen. Leider dünkt diesen Leuten Bühne Bühne, und ob da gesungen oder „nur gesprochen" wird — das wird wohl dasselbe sein. Und diese Leute sprechen über Theater! Und diese Leute haben eine Theatertheorie und streiten mit den triftigsten Gründen für ihre Theorie, die freilich auf die Oper passt! Denn da — da ist es wirklich sehr wichtig, wie das Opernhaus aussieht, in welchen Kulissen und mit welchen Kostümen gespielt wird. Da liegt die Sache völlig anders. Sie liegt völlig anders, weil die Oper nicht ein organisches Wesen ist, wie das Theater der Schauspieler, sondern eine Zusammenstellung, eine künstliche Zusammenraffung ewig getrennter und ewig im Kampfe begriffener Elemente. Diese Elemente sind die Musik und das Wort, — das Wort, wie es der Dramatiker gebraucht, um individuelles Leben in der Entwickelung zu gestalten. Das Wesen seiner Worte und das Wesen der Musik, sie bringen die Oper in diesen grossen Zwiespalt. Mit äusserster Energie begriff Richard Wagner

Musik und Sprache

das. Das ist ja der Kernpunkt seines ganzen Lebenswerkes geworden, das führte ihn zum sprechenden Leitmotiv, zum Musikdrama, zur Tonmalerei. Dass die Oper vor Wagner ein brüchiges und halbes Wesen war, das gebe ich gern zu. Ich bin nur der Ansicht, dass diese Sache, durch das Musik - Drama, wie es Wagner zu schaffen glaubte, nicht besser, sondern unendlich schlimmer geworden ist. Denn je erheblicher das Wort wird, das auf der Opernbühne gesprochen wird, je weniger es gleichgiltig harmlose Zutat zur Musik ist, je mehr es eine „Bedeutung" hat, um so unheilvoller tritt der ewige Streit zwischen der Musik und dem Wort hervor, und dieser Streit ist meiner Ansicht nach von Anbeginn bis zur Ewigkeit garnicht zu lösen. Denn was liegt im innersten Wesen der Musik? wodurch ist sie etwas anderes für alle musikfühlenden Menschen, wie jede andere Kunst, wie jede andere Lebensäusserung überhaupt? — Sie ist es deshalb, weil sie nur auf Allgemeingefühlen beruht, weil sie etwas ganz losgelöstes von allem Individuellen, von allem Spezifischen, all demjenigen, was wir eben mit sprachlichen Ausdrücken umgrenzen können, bedeutet, die Musik ist auf jener Höhe allgemeinen Fühlens, wo nur noch der Extrakt, nur noch das Gemeinsame der Ge-

schehnisse da ist, wo alles einzelne ausgelöscht ist. Und im äussersten Gegensatz dazu ist es die einzige Leistung des Sprachkünstlers, durch das Mittel des Wortes immer wieder zurückzutauchen in die individuellen, in die Empfindung der Einzel-Erscheinungen und erst aus ihnen heraus immer neu heranreifen zu lassen ein höheres verbindendes Gefühl. In immer neuen Kraftentfaltungen aus dem Besondersten das Allgemeingefühl zu entfesseln, das Wesen dessen am Ende zu berühren, was die Musik zur Voraussetzung hat, wovon sie ausgeht, worauf sie basiert — das ist das Wesen der Sprachkunst. Das ist der ewige Unterschied dieser beiden Elemente! —

Und nun scheint mir dieser brennende Zwist ebenso wenig ausgelöscht, wenn ich die Musik in ihrem innersten Wesen zu vernichten trachte, d. h. wenn ich die sogenannte Tonmalerei pflege, wenn ich die Musik wieder einkreise, sie motivisch festlege, dass sie bestimmte einzelne Lebensdinge, — Individuelles ausdrücken kann. — Weder durch diese Zerstörung der Musik, die sich eben in ihrem letzten Leben nicht zerstören lässt, komme ich zum Ziel, noch komme ich zum Ziel, wenn ich die Sprachkunst gewaltsam hinaufdrücke, wenn ich sie möglichst der Höhe, dem Punkte des reinen Gefühls

annähere, wo die Dichterekstasen nur noch vom Allgemeinsten reden. Denn die Sprache ist so beschaffen, dass sie nur mit Höhepunkten nicht arbeiten kann; vollends nicht die Sprache des Dramatikers. Schon die lyrische Wirkung geht zwar stets auf ein musikalisches Gefühl grossen Stils aus, schliesst aber in sich stets eine Steigerung von individuell Begrenztem zum grossartig Religiösen. Und nun ist obendrein ein rein lyrisches, lediglich aus stärksten musikhaltigen Lebensmomenten gereihtes Drama unmöglich. Im Drama habe ich gerade die allmähliche Steigerung vom harmlosen, alltäglichen, klaren, einfachen in ein Ungeheures und Erschreckendes hinauf. Das ist ja die ganze Wirkung des Dramas. Diese Wirkung könnte man mit „reiner lyrischer Kunst“ nur zu nichte machen. Jede Dichtung wird sich dem widersetzen, dass sie nur aus Höhepunkten, nur aus Ekstasen besteht. Das schliesst das Wesen der Dichtung eben aus, und so wird immer die Notwendigkeit bleiben, ein alltägliches, ein unexaltiertes, ein harmloses Unbedeutendes auch im grossartigsten Drama — im ekstatischsten Operntext — zu haben. Solange die Opernbühne besteht, muss deshalb in der Oper „guten Tag“ gesagt werden müssen: es werden immer Leute kommen, die noch nichts wissen, die ganz

harmlos eintreten und die sagen werden: „Wie gehts Ihnen“, und diese harmlosen Lebensäusserungen werden beladen werden müssen (und werden bei Wagner in „Tristan und Isolde“ z. B. in der fulminantesten Weise beladen) mit der ganzen Kraft des musikalischen Ausdrucks, mit dieser ungeheuren Gefühlsentfaltung. Da ist ein grotesker Bruch des künstlerischen Organismus vorhanden, den niemand heilen kann. Zu überwinden ist er eher, wenn er offen zugegeben wird, wie in der Lortzing - Oper, wo plötzlich die Musik schweigt und die harmlosen Dinge gesprochen werden; gesungen wird erst wieder in Momenten, deren Gefühlsweite annähernd musikhaltig ist. Denn es gibt ja Momente, wo der Mensch singt! In diesen Momenten wird der Zwiespalt vergessen; aber wir werden immer wieder tief hineingestürzt werden, werden immer wieder ernüchtert durch jene andern unmusikalischen und doch vertonten Augenblicke, wenn der Leiter des Opernhauses — und damit komme ich zu unserem speziellen Thema — keine Massnahmen dagegen trifft.

Das Opernhaus

Und nun diese Massnahmen. Es gibt zugestandener Massen viele hunderte und tausende von Menschen, die im Opernhaus ganz reine Eindrücke geniessen und sich durch nichts stören lassen. Dies scheint mir aber nur dadurch mög-

lich zu werden, dass hier vielerlei Künste angewendet werden, um eine äussere Einheit wenigstens vorzutäuschen. Hier ist dann tatsächlich die Stimmung des ganzen Hauses, der Bühne . . hier sind die Kulissenbeleuchtungen, Malerei, Farben, Kostüme wichtig, denn es gilt den Zuschauer in einen Sinnenrausch zu bannen, ihn in der exaltiert aufgeregten Stimmung festzuhalten, in der die widerstrebenden Elemente vereint scheinen. Die Oper hat diesen ganzen Apparat als ein wirklich notwendiges und innerlich unentbehrliches Element, sie braucht ihn, sie muss eine äussere Klammer haben, die dieses unorganische Gebilde, diese auseinanderstrebenden Bestandteile zusammenhält. Und von dieser Theorie der Oper scheinen mir alle die Leute herzukommen, die in so kindlicher Weise die Bedeutung all dieses artistischen Beiwerks in dem Schauspielerhause, in dem eigentlichen Theater überschätzen. Der grosse Irrtum ist eben nur der, dass hier im Theater nicht fremde heterogene Elemente sind, die zusammengehalten werden müssen, sondern dass wir hier einen lebendigen Organismus haben, der an einem ganz bestimmten Punkte noch die Einheit aller geteilten Elemente aufzeigt. Es gibt eben noch jemand, der das elementare Erlebnis des Theaters, die Urkraft, die es einmal geschaffen

hat, in dem Moment der Theatervorstellung ganz in sich vereinigt, und dieser eine ist eben der Schauspieler. Es ist eine der falschesten und gefährlichsten Schlagworte, die je in die ästhetische Welt gesetzt worden sind, dass „die Tragödie aus dem Geist der Musik geboren" wäre. Der Mann, der als ein gläubiger Wagnerianer diesen Irrtum in die Welt gesetzt hat, hat in der später zugefügten Vorrede zu seiner betreffenden Schrift: „Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik" selbst so harte Worte gesagt über seinen damaligen Geisteszustand und hat alles Aesthetische in dieser Schrift so entschieden dementiert, dass man kein Wort hinzuzufügen, geschweige denn gegen ihn zu polemisieren braucht.

Der Geist der Schauspielkunst

Nein! Das Theater, dessen höchste Form in der Tragödie lebt, ist nicht geboren aus dem Geist der Musik, sondern das Theater ist geboren aus dem Geist der Verwandlung, aus dem Geiste der Schauspielkunst. Schauspielkunst aber reisst nicht wie Musik das Individuum hoch ins Allgemeine empor, lebt nicht wie Sprachkunst durch das dauernde Emporringen und wieder Zurücksinken und wieder Herausringen des Individuellen ins Allgemeine — Schauspielkunst ist eine total sinnliche Umsetzung von einem Individuum in ein

anderes und nur aus dem Vorgang dieses Verwandelns selbst weht uns ein Hauch des Allgemeinen, religiös Umfassenden an. Was diese Tat des Schauspielers, diese Verwandlung, dieses unheimliche Etwas, was dort auf den Brettern geschieht — was dies für uns bedeuten kann, und warum ich mich so ereifre, den entscheidenden Wert dieser Kunsttat innerhalb des Theaters emporzuheben, das ist es, was noch zu erörtern bleiben wird.

Ein Beispiel

Aber gestatten Sie mir, ehe ich in den theoretischen Teil dieser Erörterungen eintrete, noch einmal ein lebendiges Beispiel anzuführen, ein Beispiel, das vielleicht mehr wie viele andere geeignet ist, das Unheimliche, das ganz Unverstandesmässige, Wunderbare, was im Wesen der Schauspielkunst liegt, klarzustellen. — Vor einer Reihe von Monaten gastierte hier in Berlin die französische Schauspielerin Sarah Bernhardt. Ich möchte Ihnen kurz beschreiben, was damals geschah. Dort waren also auf einer Bühne, die nicht eben für französische Schauspielkunst eingerichtet war, Kulissen von einer abstossenden Scheusslichkeit aufgehängt, Plunder vermutlich aus den ältesten Magazinen der Stadt Berlin zusammengeholt. Innerhalb dieser Kulissen wurde ein Stück agiert, das für mich zu dem Verlogensten, Leblosesten gehört, was die dra-

matische Produktion hervorgebracht hat. Dieses wurde weiterhin agiert von Schauspielern sechsten, siebenten Ranges, bei deren Bewegungen man sich keinen Augenblick des Eindruckes erwehren konnte, dass ihr Tun ein Angelerntes und innerlich Unerhebliches war. Nun in diese Kulissen, in diesen Rahmen, in dieses Ensemble trat eine Frau ein, deren erster Eindruck — ich muss das sagen, weil es zur Sache gehört — einfach abschreckend war. Es stand eine Greisin da, von der man das Gefühl hatte, dass sie jeden Augenblick zusammenbrechen kann, die noch viel älter aussah, als sie in Wirklichkeit war, die einfach senil, verfallend, unheimlich wirkte. Und nachdem so jedes Element der Theaterkunst, das sonst noch in Betracht kommt, — alles was auf die äusseren Sinne wirken kann, alles, was durch das Wort des Dichters wirken kann, — in der abscheulichsten Weise vertreten war — nachdem die Bedingungen so lagen, fing diese Frau an zu spielen. Nach einer Minute sah man nicht mehr, dass sie alt und hässlich war. Man hatte es vergessen. Sie war plötzlich jung geworden, sie hatte ein Lächeln auf den Lippen, das bezauberte; — ihre Bewegungen, ihre Stimme, ihre hingerissene Lustigkeit, der Ton ihres Schmerzes — das war so

jung, so aus der tiefsten Seele eines eben erblühenden Geschöpfes kommend, dass alles vergessen war, dass wir plötzlich ein Wunder erlebten und erschüttert waren von der Erfahrung einer grossen Menschenseele, die vor uns sichtbare Gestalt wurde. — Sie werden an diesem extremen Fall nun unmittelbar verstehen müssen, was nach meiner Ansicht im Schauspielhause geschehen kann, was durch den grossen Schauspieler dort jeden Abend geschieht. Es ist nicht mehr und nicht weniger als ein Wunder. Es ist das Wunder, dass die Seele sich enthüllt aus dem Körper heraus, dass sie alle ihre Möglichkeiten entfaltet, anders zu sein, als jenes durch die Physis begrenzte, das wir zu kennen meinen. Es ist das Wunder, dass hier offenbart wird: wir sind doch eigentlich viel mehr, als der Mensch, den wir nach rationeller Meinung mit uns herumtragen. Unbekannte grosse Möglichkeiten da draussen gehören zu uns, die wir irgendwie, wenn wir die Macht haben, ergreifen können. Wir können anders sein, können eine neue Persönlichkeit aus uns heraus gestalten. Denn das, was dort geschah, was diese Frau dort vollbrachte, war nicht etwa eine „Verstellung", war nicht, dass sie ein junges Mädchen nachmachte. Stellen Sie sich vor, wie schlechtweg peinlich, ja wi-

derlich es gewesen wäre, wenn eine alte Person sich jung „gestellt", die Manieren und Töne eines jungen Menschen nachgemacht hätte. Das war es ja, dass sie plötzlich jung w a r , dass ein ganz junger Mensch vor uns stand, dass sie irgendwo aus seiner unbekannten Natur heraus die Möglichkeit genommen hatte, ein anderer Mensch, ein junger Mensch, ein Mensch mit schweren kindischen Leidenschaften zu sein. Nun, und diese Möglichkeit des Schauspielers, diese Möglichkeit aus sich heraus mit einem Willensantriebe, vielleicht sogar mit einem hohen Grad von Bewusstsein einen neuen Menschen zu erschaffen, vor uns erstehen zu lassen, dieses innere Mysterium der Schauspielkunst ist es, um dessentwillen mir der Zentralvorgang des Theaters so wichtig erscheint, um desswillen es mir so bedenklich scheint, wenn diese Grunderscheinung, dieses Herz des Theateraktus verborgen wird unter Nebensächlichkeiten und Aeusserlichkeiten.

Das mimische Interesse und die vorige Generation

Ich glaube nämlich, dass das schauspielerische Erlebnis, die mimischen Erfahrungen für unsere Generation, für die jungen Leute, die seit kurzem angefangen haben, an den wichtigen Dingen des Lebens sich zu beteiligen, wieder ein besonders wichtiges und bedeutendes Erlebnis werden kann. Seit

ein paar Jahren, seit einem Jahrzehnt vielleicht. Denn diese Disposition ist keineswegs immer gleich, und ich glaube, dass z. B. schon die Generation unserer Eltern im ganzen genommen, im grossen typischen Durchschnitt eine unmimische gewesen ist, im wesentlichen nichts für diese Erlebnisse übrig hatte. Sie werden sich sogleich erinnern, dass unsere Eltern vielleicht mit einer grösseren Leidenschaft als wir heute ins Theater gegangen sind, dass ein lebhafteres „Theaterinteresse" da war. Aber ich glaube nicht, dass dieses Theaterinteresse um den Schwerpunkt des Schauspielerischen gravitierte. Ich glaube, dass der Schauspieler dort dastand wesentlich als die Vollendung einer bunten, schönen, realen Welt, an die er seine Gesten und seine Töne auch auszugeben hatte, dass er nur ein Glied in der Kette war. Was auf uns heute gekommen ist von Schauspielern aus der älteren Generation, von Schauspielern die vor 30 Jahren einen grossen Ruf hatten — das ist (mit ein paar grossen Ausnahmen natürlich) wesentlich von dieser repräsentativen, äusserst geschmackvollen, rein sensualistischen, ansprechenden Art gewesen, — das sind im wesentlichen sehr gute Sprecher, gewiegte Akteure, die des inneren Mysteriums der Schauspielkunst, wie es mimische Menschen erkennen können,

nicht teilhaftig gewesen sind. Und das scheint mir auch seinen inneren Grund zu haben. Die Generation vor uns war eine rationalistische, sie war grossgezogen mit Materialismus, mit Realpolitik, mit dem, was man praktisches Leben nennt. Es war die Zeit Bismarcks und war zugleich die Zeit der Naturwissenschaften. Es war die Zeit, wo man es für einen endgiltigen erfreulichen Zustand hielt, loszukommen und erlöst zu sein vom religiösen Empfinden, loszukommen besonders von d e r Religion, in deren Mittelpunkt ja merkwürdigerweise ein Mysterium der Verwandlung, der Umsetzung steht. Das alles hielt diese Generation — und wohl zunächst mit Recht — für eine Errungenschaft. Sie war froh, die Form dieses alten Glaubens über Bord geworfen zu haben, sich emanzipiert zu haben. Sie hatte nun das Gefühl, sehr genau zu wissen, wie die Dinge zusammenhingen, sie war gesättigt mit ihrer Aufklärung. Jedes einzelnen Menschen Selbstgefühl hatte teil an diesem Weltgefühl; jeder hielt sein Ich für eine sehr sichere Sache, für ein ganz klar umrissenes Etwas, von dem er die genaueste und zweifelloseste Vorstellung hatte. Es war ein ähnlicher Seelenzustand, wie er hundert Jahre früher zur Zeit der Aufklärung in Deutschland geherrscht hatte.

Wie wir ihn noch in Schillers Worten finden, wenn er die Jahrhundertwende begrüsst, als der letzte und stärkste Sprecher dieser Epoche:

Wie schön o Mensch, mit deinem Palmenzweige
stehst du an des Jahrhunderts Neige
In edler stolzer Männlichkeit
Mit aufgeschlossenem Sinn, mit Geistesfülle,
Voll milden Ernst, in tatenreicher Stille,
Der reifste Sohn der Zeit,
Frei durch Vernunft, stark durch Gesetze,
— Herr der Natur — — u. s. w.

Ein Gefühl der Sicherheit und Sättigung beherrschte jene Generation und so hätte ihr eine richtige Schauspielkunst, diese Kunst fragwürdigster Erschütterung des Ich, wenn sie sich ihr überhaupt genähert hätte, nur höchst unbehaglich sein können. Sie hatte eigentlich nichts mit ihr zu tun.

Die Auflösung des Ich

Damals ist nun auf das Zeitalter der Aufklärung ein Zeitalter der Romantik gefolgt, und so ist es auch bei uns wieder nach 100 Jahren gewesen. Alle diese Dinge, die den Stolz und die Freude der vorigen Generation ausmachten sind der neuen Generation zu einem Anlass tiefster Beängstigung, grosser Demut, unheimlicher Erschütterung geworden. Ja, wir wissen, dass der Mensch nicht von einer Hand aus der vierten Dimension durchgreifend auf die Erde

gesetzt ward und von ihr geleitet und bestimmt wird. Wir wissen, dass er abhängig ist von hundert Dingen vor und mit ihm. Wir wissen die Lehre von der Entwickelung, der Vererbung, vom Milieu und noch ein Dutzend andere Lehren, die alle besagen, dass wir nur eine Funktion von hundert fremden Faktoren sind, aber diese Erkenntnis kann uns allen das Selbstgefühl nur wieder rauben, in dem diese Leute, die sich gerade vom direkten Gott losgerissen hatten, schwelgten. Für uns ist die Frage brennend, was steht hinter diesen Dingen, welche Gewalt ist es denn, die wir Vererbung nennen, die wir Milieu nennen?! Was ist dort Reales? Und was bleibt denn schliesslich Reales von uns übrig, wenn wir ein Schnittpunkt für so unzählige Gewalten sind? Was setzen wir ein als das Bleibende, das Unerschütterliche, als unser „Ich", wenn wir von allen diesen Dingen abhängen? Und so ist wie im Umdrehen eines Handschuhs, aus denselben Erkentnissen, die jene Generation stolz und sicher und rational machte, etwas ganz Irrationales, etwas Unheimliches, etwas Fragwürdiges geworden. Der Dichter, dessen grosses und unantastbares Verdienst es ist, dass er diesem Komplex von Empfindungen zuerst erschöpfenden Ausdruck geschaffen, ihm

die haltbarsten sprachlichen Bindungen gegeben hat, ist Hugo v. Hofmannsthal, und er hat das Extremste gesagt, was aus dieser ganzen Skala der Empfindungen heraus zu sagen ist. Er hat gedichtet,

„Wer lehrte uns den Namen Seelen geben,
dem Beieinandersein von tausend Leben?"

Wenn Sie sich einen Augenblick das Schillersche Wort, das ich vorhin anzog, ins Gedächtnis zurückrufen wollen, so haben Sie die unermesslichste Kluft, die zwischen menschlichen Vorstellungen von der menschlichen Person überhaupt möglich ist. Ja, wer lehrte uns den Namen Seele geben, dem Beieinandersein von tausend Leben? Ganz fremde, mächtige Dinge, über deren Natur wir garnichts wissen, sind es, die in uns einströmen und aus uns ausströmen und durch deren beständigen Wandel und Durchgang wir sind — Wo aber ist der feste Punkt. Was sind „wir" da noch? Was für eine Berechtigung hat es da, „Ich" zu sagen? Was ist eine Persönlichkeit, was ist ein Charakter. — —

Schauspielerei

Aus diesem Zustande des Zweifelns ist die Generation denn auch zu verhängnisvollen Folgerungen gekommen. Die Auflösung von Charakteren, die Persiflage, die Dementierung der Persönlichkeit ist heute sozusagen der beliebteste geistige Sport. Den Grundtypus hat in dieser

Richtung ja noch Henrik Ibsen, der geniale Empörer aus Hass und aus Sehnsucht, der bösartige, verkniffene Grübler und Halbpoet aus dem Norden auf die Welt gestellt. Er hat das unvergleichliche Wesen geschaffen, das Hjalmar Ekdal heisst, und das heute schon vielmehr als eine einzelne Bühnenfigur, das ein Typus ist: ein hundertfach künstlerisch nachgeahmter und tausendfach schon am wirklichen Leben aufgedeckter Typus. Was bedeutet nun dieser Typus? Was ist Hjalmar Ekdal? Hjalmar Ekdal ist jemand, der behauptet, ein Ich zu sein, so und so beschaffen, mit Kräften, Leiden und Leidenschaften — und der garnichts ist, als eine sinnlos wechselnde Folge momentaner Notdurft, kümmerlich angetrieben, bald von diesem, bald von jenem, ganz ausserhalb seiner Macht gelegenem Anlass, und der zu diesen Gewaltakten einer ihm ganz heterogenen Masse von Kräften die Pose individuellen Wollens, innerster Getriebenheit mimt. Dies ist Hjalmar Ekdal und nach dem Vorgange Ibsens sind nun die deutschen Literaten, und die skandinavischen und französischen auch — es ist eine internationale Erscheinung — diesem Komödiantentum der Persönlichkeit auf die Witterung gekommen. Was speziell die Wiener Schule produziert, dreht sich fast ununterbrochen um diese Art „Komödianten-

tum". In immer anderen Graden und Arten wird immer wieder aufgedeckt das Vorspiegelnde, das Unreelle, das in der Darstellung einer Persönlichkeit, in dem prononzierten Betonen eines Ichs, eines geschlossenen Individuums liegt. Diese Schriftsteller sagen immer wieder in allen nur möglichen Wendungen, wer in dieser fliessenden Welt ein Individuum, eine geschlossene, fest umgrenzte Persönlichkeit darstellt, der posiert, lügt, schauspielert; denn so ein Wesen gibt es nicht — so etwas kennt die Natur nicht, das kann nur der Schauspieler vorspiegeln, der kann nur auf seinen Brettern so tun, als wenn er „Jemand" wäre. Denn innerhalb dieser Welt von Leinewand ist er frei von den Wirklichkeiten, kann nicht durch ihre Arbeit immer wieder dementiert werden. Die schärfste Fassung hat diesen Auflösungsproblemen noch Bernhard Shaw in seiner Psychologie gegeben; der zeigt von der sozialistischen Kritik unserer Gesellschaft ausgehend sich dem in jedem Sinne unreell fundierten Individuum gegenüber unerschöpflich witzig und bösartig, in der Art wie er Vorhänge zurückzieht, wie er gespielte Charaktere entschleiert, wie er Realitäten, ganz anderer, dem Schauspieler selbst ganz unbekannter Art, hinter dem dargestellten Ich aufdeckt. — So scheint es, als ob wir in einen

gänzlich unhaltbaren Zustand der Anarchie hineinkommen, der individuellen wie der sozialen Anarchie. Denn heisst nicht, das Individuum aufheben, das Ich für ein Nichts, für eine blosse Phantasie, für ein lügnerisches Gebilde erklären — heisst das nicht jede Lebensmöglichkeit aufheben, zunächst einmal für den Einzelmenschen, der sich in irgend einer Form behaupten will, und vollends für die Gesellschaft, die dadurch besteht, dass sich die Menschen darauf verlassen können, ihre Mitmenschen in irgend einem Umkreise stabil zu finden, die sich darauf einrichten muss, mit Individuen von einigermassen gleichbleibender Qualität zu rechnen. Sobald dieser Glaube aufhört, sobald es einfach in unserem Gefühl für eine Fabel gehalten wird, dass Individuen sind, dass Charaktere, Persönlichkeiten existieren, sobald schwindet eigentlich jede soziale Möglichkeit. Somit steht diese Generation durch die äussersten Konsequenzen ihrer skeptischen Grundempfindung an einem sehr gefährlichen Punkte. Und dies ist nun gerade der Punkt, wo meiner Meinung nach das Erlebnis des mimischen Menschen, das Erlebnis aller grossen Schauspielkunst von eminenter Bedeutung werden kann. Bernhard Shaw, der meines Bedünkens einer der klügsten lebenden Menschen ist, und der beson-

ders das Talent hat, die Doppelseitigkeit aller Dinge zu sehen und die Negation seiner eigenen Sätze sofort zu sagen — eben dieser Skeptiker, eben dieser unermüdliche Entlarver von sozialen und individuellen Schauspielern, hat auch einen Satz geschrieben, der in einer wenig gekannten Vorrede stehend, mir zufällig in die Hände fiel, und dieser Satz hiess:

„Es gibt keine Grenze zwischen Schauspielerei und Betragen, die nicht auch die Grenze zwischen einem theatralischen Meisterwerk und dem täglichen Theaterschund wäre".

Hierin liegt, recht verstanden und konsequent durchdacht, die entscheidende Wendung für die Entwickelung, die ich Ihnen aufgezeichnet habe.

Schauspielkunst

Der Unterschied zwischen dem, was Shaw hier „Betragen" nennt, d. h. zwischen dem Wesen einer gehaltvollen, innerlich berechtigten Persönlichkeit und dem, was Shaw „Schauspielerei" nennt, d. h. das Verhalten eines verlogenen Subjektes, eines Menschen, der mit der Natur Komödie spielt, der etwas anderes scheinen will, als er nach seiner natürlichen Situation scheinen darf — dieser Unterschied ist nicht grösser, als der Unterschied zwischen

einem guten und einem schlechten Schauspieler auf der Bühne. Und damit haben wir das Geheimnis beim Kern; damit haben wir die Möglichkeit, — nicht, wie man es heut gewissen Orts wieder so sehr liebt, um die skeptischen Erkenntnisse der letzten Generation herumzugehen, nicht sie einfach zu negieren und zu tun, als wenn die ungeheuer sprengende Geistesarbeit eines grossen Zeitalters umsonst und vergeblich gewesen wäre, — sondern wir haben die Möglichkeit, diese Arbeit zu benutzen, durch sie hindurch zu gehen zu einer neuen positiven Erkenntnis und so zu einem Glauben an Persönlichkeiten, an Individualitäten zu kommen. Denn die Dinge stehen, recht betrachtet nun so: nur wo schwächliche und wandelhafte Laune, statt starker Leidenschaft den Charakter bildet, da entsteht ein wertloser Mensch, — da entsteht aber auch eine schlechte Bühnenleistung. Der Wille, das Bewusstsein einen Menschen darzustellen, das verdirbt an sich nichts. Das ist es gerade, was jedem grossen Menschen in Wahrheit eigen ist! Was diese Skeptiker dementiert haben, was sie aufgedeckt haben, das war nicht das Wesen des Individuums, der Persönlichkeit überhaupt; das ist nur das Wesen des schwächlichen, des belanglosen Individuums. Nur dann ist „Schauspielerei", ist bewusste planvolle Darstellung, Markierung einer

bestimmten Person im Leben verhängnisvoll fälschend und lächerlich, wenn es unbedeutende, kleinliche, unnotwendige Instinkte sind, von denen diese Arbeit ausgeht. Aber die bewusste Arbeit des Formens, aber der Wille, eine Persönlichkeit darzustellen, — das ist an sich nichts, was im Gegensatze zu dem Werte, zu der Lebensbedeutung, zu der individuellen und sozialen Erheblichkeit einer Person steht. Das ist eben die merkwürdige Tatsache, die wir beim Schauspieler beobachten können, und für die der Schauspieler mir überhaupt erst die Ausdrucksmöglichkeit zu liefern scheint. Denn der Schauspieler ist stets so ein bewusster Darsteller eines Selbst; er ist nicht Jemand, der beschlossen hat, jetzt einmal so und so zu scheinen, sondern er ist Jemand, aus dem die Kraft zu Tage tritt, so oder so zu sein, dem es gegeben ist, auf einen bestimmten Anlass hin, auf einen Gefühlsanruf hin wissend und wollend ein neues Ich aus sich heraus zu produzieren, ein neuer Mensch zu werden. Entsinnen Sie sich an das Epigramm Friedrich Hebbel's:

Spielen nur hiess es, wenn Menschen die Schatten der Dichter beseelen?
Leben heisst es, nur schnell! Richter erwägt's, wenn Ihr sprecht.

In diesem Vers liegt zugleich alles, was den Schauspieler mit dem gewöhnlichen Menschen verbindet und was ihn unterscheidet. Das Unterscheidende liegt nämlich in dem Worte „schnell“. Der Schauspieler ist ein Mensch mit einem anderen Lebenstempo als wir, der ein geringeres Stabilitätsbedürfnis und einen grösseren Bewegungsimpuls hat als die Menschen sonst. Darum ist er im stande oft, jeden Abend, wenn es sein muss, die Tat zu vollbringen, an der andere meist ihr ganzes Leben arbeiten: einen Menschen herauszustellen, der so und so ist, — der in den Augen der anderen eine bestimmte Geltung, eine bestimmte Farbe hat und an den er selbst glauben kann. Es ist ja wirklich eine Legende — und diese Legende endgiltig zu entschleiern scheint mir die eine Aufgabe der Schauspielkunst zu sein —, dass die Persönlichkeit des Menschen, sein Ich als eine feste Substanz mit ihm auf die Welt kommt, eine Substanz, die unser bewusstes Leben nur zu „konstatieren“ habe und an der alles Handeln zur Fälschung wird. Nein, so ist es nichts; aber die Persönlichkeit, das Ich ist nun nicht überhaupt eine Legende, sondern eine Wirklichkeit anderer Ordnung — und dies zu entschleiern scheint mir die andere eigentlichste Aufgabe der Schauspielkunst. Jede Persönlichkeit, jeder Charakter, der heraustritt

in's Leben, ist eine Tat, ist eine gewusste und gewollte Bildung aus den zahllosen Möglichkeiten, die zu jeder Stunde dem Individuum das Leben anbietet. Der Mensch stellt sein Ich dar und gerade der grosse Mensch — wie oft hat er sich nicht vorwerfen lassen müssen, dass er „ein Schauspieler" sei, weil er eben ein schnelleres Lebenstempo, eine geringere Stabilität, einen grösseren Bewegungsantrieb hat als der gewöhnliche Mensch. Und weil er deshalb im Laufe seiner Lebenszeit mehrere oft sehr verschiedene Persönlichkeiten darstellt. Hat er nicht immer wieder das Urteil seiner Freunde dementiert? Haben die langsam Lebenden nicht immer wieder über die grossen Menschen gezetert, dass sie nach ein paar Jahren ein ganz anderes Gesicht hätten, einen ganz anderen Menschen darstellten als früher, dass man sich nicht mit ihnen auskenne, dass auf sie kein Verlass sei? Ist nicht diese Klage in der Umgebung grosser Männer immer wieder zu finden? Welche Enttäuschungen, welche Kämpfe hat nicht zuletzt noch Friedrich Nietzsche all seinen Freunden bereitet — weil er im Sinne seines Wortes lebte: „Nur wer sich wandelt, bleibt mit mir verwandt." Und soll ich erinnern an die drei, vier ganz verschiedenen Menschen, die im Laufe eines grossen Lebens ein Goethe aus sich herausgestellt hat? Und

ein Bismarck, ein Napoleon, ein Cromwell — Nun scheint mir eben dies die Bedeutung des mimischen Erlebnisses, dies die Bedeutung des Theaterschauspielers zu sein: er bringt den Beweis, dass der sozial sichtbare Charakter, die Persönlichkeit in einem neuen Sinne doch eine positiv wirksame Realität ist — nicht als Seelensubstanz, aber als Tat.

ie Rettung des Ich

Entsinnen Sie sich, wie am Ende jener Aufklärungszeit auf philosophischem Gebiete die Dinge lagen, wie es vor etwas mehr als einem Jahrhundert mit der K r i t i k d e s O b j e k t e s bestellt war, wie die grosse Skepsis in England und Frankreich damals die Realität der Aussenwelt auflöste, wie man bewies, dass die Dinge aussen so nicht sind, so nicht sein können, wie wir sie wahrnehmen, und dass sie deshalb für uns n i c h t sind. Da war auf einem anderen Wege bereits dieselbe Gefahr der Anarchie da, vor der wir heute wieder durch die Kritik des Subjekts stehen. Was damals die Wendung herbeiführte, war die ausserordentliche Tat des Philosophen Imanuel K a n t. Kant hat damals dargetan, dass die Dinge dort draussen realiter nicht sein können, wie wir sie wahrnehmen, und dass wir allerdings auch nichts wissen können von der Art, wie sie an sich sind, resp. welche Kraft letzten Endes in ihnen steckt. Aber er hat bewiesen,

dass eine Lebenskraft in uns steckt, die es uns notwendig macht, die Dinge so zu sehen, wie wir sie sehen, dass unser Geist Formen hat, in die wir alles Objektive aufnehmen und pressen müssen. Dass die Dinge deshalb nicht als Substanz absolut sind — aber dass sie für uns Lebende, solange wir leben, eine Realität, eine Denk- und Fühl-Notwendigkeit sind. Diese Art der Realität hat damals Kant dem Objekt gerettet, und ich glaube, dass die Zeit kommen wird, wo ein Philosoph in dieser Art das Subjekt, das wahrnehmende Ich retten wird, das durch die moderne Skepsis in Frage gestellt ist. Er wird die Persönlichkeit als Absolutum preisgeben, aber er wird festhalten, dass eine (allerdings ganz unbekannte) Kraft unseres Innern (so unbekannt wie das Ding an sich!) uns zwingt, unser Leben nach einer Selbst-Vorstellung zu formen, nach der Form der Persönlichkeit, des Charakters — und dass in diesem Sinne das sozialsichtbare Ich eine „Realität" ist. Und dieser Philosoph wird nicht anders arbeiten können, oder doch nicht besser, als wenn er sich jener Bildlichkeit, jener sichtbaren Beispiele bedient, die uns die Schauspielkunst anbietet — sie, in der der Prozess der Selbstbildung, des Individuenerschaffens immerfort vor sich geht, vor unseren Augen. Das, was der Schauspieler dort auf der Bühne

tut, ist ja unser eigentliches Lebensgeschäft. Das tun wir ja, wenn wir uns entwickeln, wenn wir ein Mensch, ein Eigenes, eine Persönlichkeit werden wollen. An der Kunst des Schauspielers wird es offenbar, dies letzte Geheimniss: Aus einem dunklen Antriebe heraus greifen wir in das Leben dort draussen, das uns eben nicht „fremd", sondern etwas ist, was die Möglichkeit hat, in uns einzutreten, was die Möglichkeit hat, uns gleich zu werden. Dies Leben gibt uns den Stoff, dass wir daraus eine Gestalt bilden, eine Gestalt, die wir dann unser Selbst nennen, die wir nach dem Masse der realen Welt auch wirklich selbst sind.

Die Bedeutung der Schauspielkunst

Und nun werden Sie am Ende mir, wenn Sie mich recht begriffen haben, noch entgegenhalten können, dass diese Fassung der Aussenwelt in ein neues Ich hinein, ja nicht nur des Schauspielers Tat ist, dass dieses ja jeder Künstler vollbringt, dass das ja eigentlich das Geschäft der ganzen Kunst ist, immerfort herauszugreifen aus dem scheinbar geschlossenen Kreise des Individuums — herauszugreifen, fremde Teile einzuziehen und daraus ein neues Ich, eine neue Existenz zu schaffen. Das tun ja die Künstler eigentlich alle. Ja gewiss, das tun sie alle. Aber bei ihnen ist dieser Prozess ver-

steckt unter dem scheinbar objektivierenden Vorgang ihrer Technik; nicht mit eigenem Leib und Leben, in einem distanzierten Material gestalten sie sich neu, und da ist es schwerer zu bemerken, dass ihr Werk doch eigentlich auch nur ein Ausgiessen und Neu-Beschliessen ihres Ich ist. Aber angesichts des Schauspielers, angesichts dieses unheimlichen Menschen, der dort vor uns ein anderer wird, der aus unbekannten Sphären in sich hinein plötzlich neue Lebensmöglichkeiten zieht und sie zu einem neuen Individuum vor uns zusammenschliesst — angesichts dieses Schauspieles können wir nicht zweifeln, was das eigentliche Geschäft der Kunst ist: das ist ein ewiges Sichumbilden einer Person, ist das Neuwerden, neue Gestalt-Annehmen des Individuums. Der Schauspieler — das muss das letzte Wort in dieser Betrachtung seines Wertes sein — ist nichts als der stärkste, der deutlichste Fall des Menschen überhaupt.

Der Mann und sein Schwert

Weil wir dieses unser eigenstes Geheimnis verstehen können im Schauspieler, weil diese Stärkung unseres Selbstgefühls, unseres Individualitäts-Gefühls, dieser Mut, an unsere eigene bewusste schöpferische Tätigkeit als Bildner eines Selbst zu glauben, aus der Schauspielkunst wieder erwachsen kann, deshalb scheint

es mir so wichtig, dass diese Kunst in Ehren gehalten werde, dass klar gehalten werde, was die eigentliche Macht ist, um deren Willen dieses ganze Institut des Schauspielerhauses eben da ist. Gewiss ist es nötig oder nützlich, dass die Dinge die ausserhalb des Schauspielers am Theater einmal nötig sind, zu ihm stimmen, dass sie geeignet sind, seine Leistung zu ergänzen, zu heben, vorteilhaft einzurahmen, harmonisch abzutönen. Man soll an diesen Dingen arbeiten, aber man soll nicht denken, dass man es dabei schon mit den eigentlichen Werten des Theaters zu tun habe. — Gewiss soll man einem Manne, der etwas leisten will, der kämpfen muss, auch ein Schwert in die Hand geben, und es wird vorteilhaft sein, wenn dieses Schwert scharf geschliffen und fest gefügt ist. Aber es wird niemals die Hauptsache sein, dass das Schwert glänzend und schön sei, dass es ein auserlesenes Produkt des Kunstgewerbes sei. Sonst kommt es schliesslich dazu, dass der Mann nur noch hingestellt wird, damit er ein Schwert hochhalte, dass alle bewundern, dass aus einem Krieger ein Paradesoldat und schliesslich ein Austräger kunstgewerblicher Produkte wird. Nein, das Schwert gehört wohl als ein Werkzeug in die Hand des Mannes; aber die Tat vollbringen soll nicht das Schwert, sondern der Mann. Auf den M a n n kommt es an. Des-

halb sagte ich eingangs, dass ich g e g e n die Diskussion der Bühnenreform in üblichem Sinne Stellung nehme. Denn alle diese Dinge entscheiden nicht, sondern der Schauspieler entscheidet.

Das ist, sehr geehrte Damen und Herren, meine Meinung über den Schauspieler und sein Haus.

Gedruckt in der Druckerei für Bibliophilen / Berlin O 34

Von JULIUS BAB erschien in gleichem Verlage:

WEGE ZUM DRAMA. Preis Mark 1.50 broschiert, Mark 2.50 gebunden.

KÖNIGSBERGER HARTUNGSCHE ZEITUNG: Julius Babs Schrift ist weit bedeutsamer als mancher ästhetisch-philosoph. Wälzer von 1200 und mehr Seiten.

LEIPZIGER TAGEBLATT: Wer irgend an dem dramatischen Schaffen der Gegenwart einen mehr, als spielerischen Anteil nimmt, wird Babs Schrift kennen lernen und dazu Stellung nehmen müssen.

KRITIK DER BÜHNE. Preis Mark 3.— broschiert, Mark 4.— gebunden.

HAMBURGER NACHRICHTEN: Babs Buch halte ich für eins der bedeutendsten Werke über Bühnenkunst. Es ist ein Werk, dass uns selten beschert wird, einheitlich in der Anlage, tief und voll in allen seinen Teilen und nicht zuletzt ein tapferes Werk, für das man dankbar sein soll.

BAB / HANDL / DEUTSCHE SCHAUSPIELER. Porträts aus Berlin und Wien. Mit 16 Bildern. Mark 3.— gebunden, Mark 4.— in Leinwand.

BERLINER LOKAL-ANZEIGER: Ich möchte zunächst konstatieren, dass dies Buch eine Lücke ausfüllt, dass es zu den Werken gehört, die geschrieben werden müssen. Manche der Herren Kollegen könnten aus der Art des Vortrages lernen, wie man lobt, ohne kritische Schwäche zu zeigen.

HANNOVERSCHER COURIER: Es kommen von der Hauptgestalten Federzeichnungen zu Stande, die vor allem den Vorzug haben, dass man jeden Künstler in seiner ganzen Vielseitigkeit lebendig werden sieht, dass die beiden Autoren diese Künstler vor uns gleichsam Theater spielen lassen.

PN
2065
B23
1909

Bab, Julius
Der Schauspieler

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY